

Sołtys, Angela

Portret księżnej Santacroce : dzieje sprowadzenia obrazu do galerii Stanisława Augusta

Kronika Zamkowa 1-2/47-48, 33-50

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Angela Sołtys

PORTRET KSIĘŻNEJ SANTACROCE. DZIEJE SPROWADZENIA OBRAZU DO GALERII STANISŁAWA AUGUSTA*

Malarstwo portretowe, ze względu na swoją specyfikę, zawsze budziło duże zainteresowanie historyków sztuki. Prace badawcze nad dziełami tego gatunku malarstwa wymagają jednak wzięcia pod uwagę nie tylko przesłanek artystycznych, ale również szeroko rozumianego tła historycznego - okoliczności konkretnego zamówienia, przyświecających zleceńodawcom intencji itp. Ekspozowany obecnie w Zielonym Gabinetcie Pałacu na Wodzie w warszawskich Łazienkach portret księżnej Giuliany Santacroce, pędzla Angeliki Kauffmann (1741-1807)¹, nie doczekał się dotychczas osobnego studium, w którym zostałby przedstawiony ów kontekst historyczny. Niniejsze opracowanie stawia sobie za cel szczegółowe przedstawienie faktów związanych z historią powstania portretu oraz okoliczności, w jakich został on włączony do zbiorów ostatniego polskiego monarchy.

Dzieje zamówienia złożonego Angelice Kauffmann w 1791 r. zwracają uwagę na osobę portretowanej, niezwykle barwną postać XVIII-wiecznych Włoch - księżnę Giulianę Falconieri Santacroce - tym bardziej że w związku z identyfikacją bohaterki portretu narosło wiele nieporozumień (il. 1).

Pomyłkę w identyfikacji przedstawionej na portrecie postaci popełnił jako pierwszy Stanisław Iskierski, autor opu-

blikowanego w 1931 r. katalogu galerii obrazów w pałacu Łazienkowskim², przyjmując, że jest to portret Austriaczki, Marianny z Waldsteinów, markizy di Santa

1. Angelika Kauffmann, *Portret księżnej Giuliany Publicola Santacroce*, ol. pl., 92,5 x 79,8 cm, 1791, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 131 041 MNW; stale ekspozowany w Łazienkach Królewskich w Warszawie. Fol P. Ligier / Angelika Kauffmann, *Portrait of Giuliana, the Duchess of Santacroce Publicola*, oil on canvas, 92.5 x 79.8 cms, 1791, National Museum in Warsaw, inventory no. 131 041 MNW; on permanent exhibition in the Palace in the Royal Łazienki Park in Warsaw. Photograph: P. Ligier

* Opracowanie artykułu, zwłaszcza jego części dotyczącej biografii bohaterki, było możliwe jedynie w Rzymie. Panu Albertowi Macchi składam tą drogą serdeczne podziękowanie za umożliwienie mi pracy w Wiecznym Mieście, pomoc i życzliwość.

Cruz (1763-1808). Za nim powtórzyli go wszyscy badacze zajmujący się, choćby tylko marginesowo, tym pięknym malowidłem. Na utrwaleniu mylnego rozpoznania zaważył też autorytet monumentalnej monografii Tadeusza Mańkowskiego, której autorzy w umieszczonym na końcu książki skorowidzu nie sprostowali pomyłki Iskierskiego?. Maria Pawłowska, autorka opublikowanego już po wojnie obszernego przeglądu poloników w twórczości Angeliki Kauffmann⁴, próbowała nawet uzasadnić, dlaczego właśnie wizerunek hrabianki Waldstein, skądinąd znanej i cenionej malarki i miniaturzystki, miałby zostać nabyty do galerii obrazów w królewskiej letniej rezydencji w Łazienkach. Przytacza ona informacje, że markiza nosiła tytuł honorowego dyrektora Akademii San Fernando w Madrycie oraz była członkinią florenckiej Accademia del Disegno i San Luca w Rzymie, co miało dowieść, iż jej wysoka pozycja w świecie sztuki stanowiła dla króla polskiego motyw do podjęcia starań o pozyskanie jej wizerunku. Argumenty te jednak nie dawały (bo dać nie mogły) przekonującej odpowiedzi na postawione przez Pawłowską pytanie.

Pomyłkę w katalogu Iskierskiego powtarzano nawet w najnowszych opracowaniach⁵, co zaowocowało w ostatniej dekadzie dziwaczными publikacjami, których dość kuriozalnym przykładem jest katalog Oscara Sandnera, towarzyszący wystawie *Hommage an Angelika Kauffmann*, zorganizowanej przez Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung w Vaduz w 1992 r.⁶ W nagłówku noty katalogowej osoba portretowanej przechodzi dość osobliwą mutację - figuruje tam jako „markiza de Saint Cour”[!], ale na tym nie koniec. Zgoła inną propozycję odnajdujemy w samym tekście dotyczącym obrazu, gdzie markiza została niefrasobliwie przemianowana na księżnę „delia Croce”. Ciekawe, że większość autorów piszących o interesującym nas portrecie uznała wprawdzie za stosowne odwołać się do najważniejszego ze źródeł - memorandum Angeliki Kauffmann - bardzo szcze-

2. Andrea Appiani, *Portret Marianny z Waldsteinów, markizy de Santa Cruz*, ol. pł., 66 x 47 cm, 1807, Accademia Nazionale di San Luca w Rzymie, nr inw. 391- Fot. Accademia / Andrea Appiani, *Portrait of Marianna of Waldstein, the marchioness of Santa Cruz*, oil on canvas, 66 x 47 cms, 1807, Accademia Nazionale di San Luca in Rome, inventory no. 391. Photograph: Accademia

gółowo prowadzonej przez malarkę listy zamówień, która została ogłoszona drukiem przez Yctorię Manners⁷, nie zwróciwszy jednak uwagi, że klientka malarki występuje tam jako księżna Santacroce. Nie może być zatem mowy o utożsamieniu jej z markizą Santa Cruz, gdyż jak wiadomo - markiza księżnej nierówna.

Na właściwe określenie osoby portretowanej pozwalają tymczasem liczne zachowane źródła archiwalne, ujawniające bliższe okoliczności zamówienia dzieła. Ale już zestawienie interesującego nas obrazu z portretem Marianny z Waldsteinów markizy de Santa Cruz, pędzla Andrei Appianiego, w zbiorach rzymskiej Accademia di San Luca, dostatecznie przekonuje, że nie jest to ta sama osoba⁸ (il. 2).

WOKÓŁ BIOGRAFII KSIĘŻNEJ SANTACROCE

Mimo że księżna Santacroce była swego czasu postacią bardzo znaną, nie podjęto dotychczas próby opracowania jej pełnej biografii. Po części tłumaczy się to w istocie niewielką rolą, jaką odegrała ona w życiu politycznym, społecznym czy kulturalnym Rzymu na przełomie XVIII i XIX w. Jedyną publikacją umożliwiającą poznanie życiorysu i osobowości księżnej jest niemal zupełnie dziś zapomniana XK-wieczna biografia pióra Alessandra Ademollo, ogłoszona w niedzielnym suplemencie popularnego rzymskiego czasopisma „Il Fanfulla”⁹. Ademollo - znany historyk, publicysta i krytyk literacki - oparł swój esej na solidnej historycznej bazie, co dało w efekcie ciekawą rozprawę, choć skupioną przede wszystkim na szczegółach anegdotycznych, zgodnie z wymogami ówczesnego piśmiennictwa popularno-naukowego. Jego artykuł stał się jednakże podstawą dla większości badaczy piszących o księżnej na marginesie swoich książek poświęconych problematyce historyczno-obyczajowej rzymskiego Oświecenia¹⁰. Opisując koleje życia księżnej Santacroce na barwnym de epoki, oparł się głównie na przekazach pamiętnikarskich i literackich. Zanim je powtórzymy, wypada pokrótce zaprezentować źródła, z których korzystał autor.

Najwięcej szczegółów do biografii księżnej Santacroce dostarczyły Ademolli wspomnienia Giacomina Casanovy¹¹, który po raz pierwszy spotkał księżną w Rzymie w 1770 r., przybywszy tam, aby odwiedzić między innymi kardynała Joachima de Bernis, znanego mu jeszcze z Wenecji, w czasach gdy Bernis pełnił tam funkcję ambasadora Francji. Mimo że Casanova oparł swe świadectwo na osobistych kontaktach z księżną, duży wpływ na jego opinię wywarły poglądy ludzi mu współczesnych. Pamiętnikarz upowszechnił niepocholebny, a zarazem konwencjonalny wizerunek księżnej, opisując przede wszystkim fakty z jej biografii intymnej i eksponując swoim zwyczajem sensacje

obyczajowe. Rozproszonych informacji na temat Giuliany dostarczyła mu również korespondencja Francesca Milizii oraz księży Cristofora Amaduzziego i Reginalda Tanziniego, zajmujących się przekazywaniem poufnych wiadomości ze stolicy w formie gazetek pisanych. Opinię o księżnej formowała też oficjalna publicystyka w rodzaju rzymskiej gazety „Il Chracas” oraz anonimowa z reguły poezja okolicznościowa.

Giuliana Santacroce była córką Mobilii Muti i don Orazia Falconieriego. Pochodziła ze znakomitego rodu florenckiego, osiadłego w Rzymie od blisko dwóch stuleci¹². Ród Falconierich, w średniowieczu związany z partią gwelfów, a ściślej z jej odłamek - tzw. gwelfami białymi - zasłynął szybkim wzbogaceniem się na bankowości i handlu wełną. Olbrzymie dochody pozwoliły z czasem jego członkom na udzielanie kredytów wysokiemu duchowieństwu i papieżom, a to z kolei otworzyło niektórym z nich drogę do kościelnych zaszczytów. Na przełomie XIII i XIV stulecia rodzina wslawiła się wydaniem dwojga świętych: Alessia Falconieriego, jednego z siedmiu założycieli zakonu Sług Marii, który został beatyfikowany w 1717 r., oraz jego bratanicy Giuliany, kanonizowanej dwadzieścia lat później, która w 1305 r. powołała do życia żeński odpowiednik zgromadzenia Dwoje spośród czworga dzieci don Orazia - Alessio, urodzony ok. 1746 r., oraz późniejsza księżna Santacroce (o dokładnej dacie jej urodzenia brak danych) - otrzymało zatem imiona po swoich znamienitych przodkach, niedawno wyniesionych na ołtarze. Niestety, żadne z nich nie odziedziczyło zalet moralnych, jakich można by się spodziewać po osobach o tak świetnym pochodzeniu. Alessio, którego kapłaństwo było co najmniej wątpliwe, z powodu rozlicznych miłostek nie schodził niemalże ze stronic rzymskiej kroniki skandali u. Jego siostra Giuliana, przejawiająca żywy temperament i obyczajową swobodę, zajmowała szczególne miejsce w niezwyklej galerii kobiecych postaci, tworzących wizerunek rzymskiego *bel mondo*.

O dwóch innych braciach księżnej Santacroce wiemy właściwie tylko tyle, że Mario, ożeniony z hrabianką Julią Millini, apogeum swej pozycji osiągnął w 1781 r. dzięki małżeństwu swej córki Costanzy z siostrzeńcem papieża Piusa VI, księciem Nemi, Luigim *Źraschi Onesti*¹⁴. Na temat Lellia Falconieriego skromna i w większości przestarzała literatura historyczna przynosi sprzeczne wiadomości. Tutaj podkreślić tylko trzeba, że jego osoba nie pozostaje bez związku z okolicznościami zamówienia portretu księżnej Santacroce przez dwór polski¹⁵.

W roku 1767 Giuliana Falconieri została wydana za księcia Antonia Santacroce¹⁶. Mit o bezpośrednim pochodzeniu książąt Santacroce od rzymskiego trybuna, Valeria Publicoli, nie został wprawdzie źródłowo potwierdzony, przywołują go jednak rejestry rzymskiej szlachty sporządzone już za czasów papieża Innocentego V (1276)¹⁷. Aby więc podkreślić pokrewieństwo ze starożytnym praprzodkiem, członkowie tej rodziny oficjalnie używali dwuczłonowej formy nazwiska: Santacroce Publicicola. W XVII w. był to już ród znaczący pod względem majątkowym i politycznym. Wydał wówczas wielu duchownych i dyplomatów, spośród których Antonio Santacroce za pontyfikatu Urbana VIII pełnił funkcję nuncjusza papieskiego w Polsce, a kardynał Prospero Santacroce zasłynął nie tylko jako legat papieski w Portugalii, ale również (a może przede wszystkim) jako ten, który sprowadził do Rzymu nasiona tabaki, na jego cześć zwanej odtąd *herba sanctae crucis*TM.

Małżeństwo Giuliany z księciem Santacroce zawarte zostało zgodnie z konwensansem. Było publiczną tajemnicą, że książę od wielu lat jest związany z diuszesa de Fiano. Pisał o tym Casanova, komentując szyderczo, że związek ten utrzymywany był przez księcia bardziej z wyrachowania niż namiętności. Diuszesa nie należała bowiem do kobiet atrakcyjnych, była za to osobą bardzo zamożną, co dla słynącego z przesadnej oszczędności kochanka stanowiło podwójną korzyść:

„parce qu'elle ne lui coûtait rien et qu'en outre il n'était pas exposé à la tentation d'en devenir amoureux"® (ponieważ nie kosztowała go nic, a poza wszystkim nie był on wystawiony na pokusę zakochania się - tłum. A.S.).

Tymczasem księżna Santacroce prowadziła życie, jakie przystało młodej, pięknej i lubiącej zbytek kobiecie. Casanova wystawił jej następujące świadectwo: Jeune, jolie, gaie, vive, curieuse, rieuse, parlant toujours, interrogeant et n'ayant pas la patience d'attendre la réponse ou de l'écouter en entier. Elle me parut un joujou fait pour amuser l'esprit et le coeur d'un homme voluptueux et sage, qui avait de grandes affaires et qui sentait le besoin de se distraire¹⁸ (młoda, ładna, radosna, ruchliwa, ciekawa, śmiejąca się i mówiąca bez przerwy, pytająca i nie mająca dosyć cierpliwości, aby czekać na odpowiedź lub wysłuchać jej do końca. Wydawała mi się rozkoszną zabawką stworzoną ku rozrywce mężczyzny szukającego rozkoszy i roztropnego, który zajmując się sprawami wielkiej rangi, odczuwał potrzebę dystrakcji - tłum. A.S.). Łączył ją długoletni związek z kardynałem de Bernis, francuskim ambasadorem w Rzymie. Kardynał, który był nie tylko osobistością niezwykle wpływową, ale też odznaczał się dyskrecją i dobrym smakiem, idealnie pasował do roli możnego protektora. Starszy od niej co najmniej o lat 30, był jej towarzyszem i powiernikiem, znakomicie rozumiejącym najprzeróżniejsze kaprysy i potrzeby pięknej damy. „Chcąc odwdziżyć się księżnej za okazywane przywiązanie - pisze Casanova - na wieczornych asambłach w swoim pałacu zasiadał wraz z nią do gry w pikietę i regułarnie, każdego wieczora, przegrywał do niej sześć rzymskich cekinów, co w ciągu miesiąca miało przynosić księżnej 18 000 franków stałego dochodu”.

Giuliana Santacroce szybko zyskała rozgłos dzięki przyjaźni utrzymywanej z jednym z pierwszych dyplomatów Europy. Podczas długiego, czteromiesięcznego konklawe, które proklamowało wybór papieża Piusa VI, intymny związek tych

dwojga został dosadnie napiętnowany w okolicznościowym pamflecie *II Conclave del 1774*. Kardynałowie Francesco Albani i de Bernis, z ulgą witając w nim kres konklawe, rozmyślają w scenicznym duecie o rozkoszach, których tak długo byli pozbawieni: „Dopo l'orrida prigione / Onde è oppresso il nostro core / Ecco al fin la libertà. / Altieri: Della mia vezzosa Altieri / Farmi già d'udir la voce / Bernis: Vedo i vezzi / lusinghieri / Della bella Santacroce”²¹.

Ten wizerunek księżnej przesłonił z czasem inne wątki jej biografii i to tak dalece, że niewiele na przykład wiadomo o jej potomstwie, a informacje na ów temat zawarte w źródłach i literaturze są niedokładne i sprzeczne. W opublikowanych w 1921 r. listach kardynała do księżnej²² wzmiankowani są jej cztery synowie, z których najstarszym był Francesco (Checco). Jego sympatie polityczne spowodowały, że w 1797 r. Ennio Quirino Visconti umieścił go na liście „patriotów” - czyli sprzymierzeńców nowego reżimu - sporządzonej dla generała Józefa Bonaparte (notabene widnieją tam obok siebie nazwiska Francesca Milizii, malarza pejzażysty Gregoria Fidanzy oraz Carla Antoniniego, rytownika, znanego skądinąd ze swoich związków ze Stanisławem Augustem, który obdarzył go tytułem *incisore reale*)^{2*}. Checco walczył potem za Francję, odnosząc rany w bitwie pod Otricoli. Można przypuszczać, iż drugim pod względem starszeństwa był Orazio Santacroce - podprefekt departamentu trazymeńskiego za czasów Cesarstwa. Ich młodsi bracia to Luigi i Giuseppe. Kwerenda przeprowadzona w rzymskim Archiwum Państwowym, w aktach ogromnego epistolarium rodziny Santacroce²⁴, przekonuje wszakże, że w chwili śmierci męża, księcia Antonia Santacroce, w 1792 r. Giuliana była matką dziesięciorga dzieci, w większości niepełnoletnich. Do wspomnianej czwórki rodzeństwa dodać należy Carla, Margheritę (zakonnice w nieznanym bliżej zgromadzeniu), Annę (późniejszą diuszese d'Antraigues), Isabellę oraz Antoninę. Niektóre z nich prawdopodobnie

3. Domenico Cunego, wg Antona Raphaela Mengsa, *Portret José Nicolasa de Azary*, miedzioryt, 412 x 313 mm, 1781, Gabinet Rycin BUW, Zb. król. T. 43, nr 61. Fot. K. Dąbrowska, Pracownia Reprografii BUW / Domenico Cunego after Anton Raphael Mengs, *Portrait of José Nicolas de Azara*, copperplate, 412 x 313 mm, 1781, Print Room, Warsaw University Library, Zb. król. T. 43, no. 61. Photograph: K. Dąbrowska, Warsaw University Library

nie zmarły w dzieciństwie, bowiem ich imiona nie przewijają się w późniejszej korespondencji rodzeństwa.

Od 1785 r. księżne Santacroce łączyła zażyłość z José Nicolasem de Azarą, ambasadorem hiszpańskim w Rzymie, wybitnym kolekcjonerem i znawcą sztuki, człowiekiem szerokich horyzontów, młodszym od kardynała o lat piętnaście (il. 3). Bernis podzielał polityczne poglądy hiszpańskiego dyplomaty i był z nim związany przyjaźnią wypróbowaną we wspólnej walce o kasatę Towarzystwa Jezusowego. Bardzo też cenił Azarę za jego liberalny światopogląd, wysoką kulturę, wyrobienie artystyczne i literackie. Być może to było powodem jego wyjątkowo tolerancyjnej postawy wobec nowego towarzysza swej wybranki.

Po śmierci kardynała w 1794 r. Giuliana sekundowała Azarze w wielu jego politycznych poczynaniach. Ten etap w biografii księżnej skłonił Alessandra Ademollo do

nadania jej postaci szerszego historycznego sensu. Pisze on: Jej osoba skrótkowo odzwierciedla fazy, w jakich dokonała się transformacja samego społeczeństwa". Ta opinia, wyrażona chyba nieco na wyrost, wymaga pewnego sprostowania. Odzwierciedla ona raczej rolę, jaką w ewolucji politycznej ówczesnych elit odegrał Azara, natomiast uczestnictwo księżnej w wydarzeniach, które nastąpiły, począwszy od kampanii włoskiej Napoleona w 1796 r., wynikało tyleż z orientacji politycznej samego Azary, sprzyjającego zwolennikom rewolucji, co z konieczności dostosowania się do warunków dyktowanych przez najeźdźców. Po wkroczeniu wojsk francuskich do Rzymu i ogłoszeniu tam w 1798 r. Republiki księżna - mimo że dotąd kojarzona z obozem zdecydowanie konserwatywnym i propapieskim - gorliwie demonstrowała niechęć wobec wszelkich form despotyzmu. Wcześniej udała się z Azarą do Bolonii, gdzie ten brał udział w negocjowaniu trudnych warunków rozejmu z Francuzami.

Ta nagła zmiana przekonań nie uszła uwagi włoskich jakobinów. W Mediolanie księżna Santacroce trafiła, jako jedna z bohaterek, do wystawianej w La Scali w lutym 1797 r. satyry baletowej *Il balio del Papa*, obnażającej jej konformizm polityczny²⁵. W rzeczywistości jednak położenie księżnej było w owym czasie wyjątkowo trudne. Po inwazji Francuzów na Państwo Kościelne hiszpański przyjaciel Giuliany, a zarazem opiekun prawny jej nieletniego potomstwa, przebywał w północnych Włoszech. Ona zaś, zostawszy w Rzymie sama z zadaniem chronienia dzieci i ich majątku, miała wiele powodów do niepokoju: jeden z synów, wspomniany wyżej Francesco, opowiedział się za Rewolucją, drugi, którego imienia nie wymieniła w swoich zeznaniach napisanych już za Cesarstwa²⁶, stanął wkrótce po stronie kontrrewolucji, dostrzegając niebezpieczeństwa wynikające z nowego porządku. Z dokumentu tego dowiadujemy się, że dla dobra interesów rodziny księżna zawarła wówczas potajemnie fikcyjne małżeństwo z niejakim panem Du-

portem, wysokim przedstawicielem Dyrektoriatu²⁷, który osłaniał ją na wypadek możliwych represji ze strony Francuzów, a w 1799 r. pomagał w ucieczce przed nadciągającymi z Neapolu wojskami króla Ferdynanda.

W 1801 r. księżna razem z Azarą wyjechała do Paryża, gdzie tenże, uznawany i ceniony przez samego Napoleona, objął funkcję ambasadora Hiszpanii. Przebywała tam z dłuższymi przerwami do 1808 r. W ostatnich latach życia całą swoją uwagę skupiła na wychowaniu, karierze i małżeństwach najmłodszych dzieci. W testamencie sporządzonym w Neapolu 20 stycznia 1814 r. w bardzo powściągliwych słowach Giuliana Santacroce wyraziła życzenie dotyczące swojego pochówku: „Zobowiązuję mojego spadkobiercę, aby pochował mnie w habitie dominikanki obok mego męża"²⁸. Zmarła cztery miesiące później. Bohaterowie Wieku Światła wymykają się prostym klasyfikacjom.

PRZYJAŹŃ Z KRÓLEWSKIM BRATEM

Przybyły do Rzymu w lutym 1790 r. najmłodszy brat Stanisława Augusta, prymas Michał Poniatowski (il. 4), był częstym gościem w pałacu kardynała de Bernis przy via del Corso²⁹. Prawdopodobnie za jego pośrednictwem nawiązał kontakty z księżną Santacroce i Jose Nicolasem de Azarą, którego darzył sympatią i był wzajemnie przez niego lubiany. Gościł też w salonach księżnej, mieszczących się w pałacu Santacroce przy dzisiejszej piazza Branca. Nie czuł się tam jednak nazbyt dobrze. Jak się domyślamy, przebywanie w towarzystwie Giuliany zaczynało być dla niego kłopotliwe.

Powodem tego stanu rzeczy było zachowanie księżnej, która ani przed Poniatowskim, ani przed swoim otoczeniem nie ukrywała zainteresowania, jakie wzbudzał w niej przybysz z Polski. A że była żywego temperamentu, czyniła to wylewnie i w sposób trochę niedyskretny. Trwały związek utrzymywany wówczas z Azarą nie powstrzymywał jej wcale przed innymi miłośkami, o czym wiemy

wej Urszuli z Zamojskich Mniszchowej: J'ai diné chez Antici avec M[on]s[ei]g[neu]r Cacciapiatti qui parle déjà le français un peu mieux que la Pr[in]cesse de S[an]ta Croce. Voici un billet que j'ai pris chez l'evêque par le stile duquel Vous pourrais un peu juger de celui de la Dame, laquelle sans donner un sens infini à ses conversations italiennes est si actives et si pressantes que bien des personnes ont réussies par Elle a Rome et dans l'étranger, ou Elle entretient une correspondance considérable qu'on prétend n'être pas plus connecte que son langage. Sa petite figure n'est plus infiniment intéressante à l'heure qu'il est"⁷⁰. (Byłem na obiedzie u Anticiogo z Monsignore Cacciapiattim, który po francusku mówi odrobinę lepiej niż księżna Santacroce. Oto bilecik, który wziąłem od biskupa, dzięki któremu będziesz mogła wyrobić sobie zdanie na temat stylu tej Damy, która - pominąwszy jej nie ustającą włoską konwersację - jest tak ożywiona i tak natrętna, że wiele osób w Rzymie i za granicą, gdzie prowadzi óna rozległą korespondencję, utrzymuje, że nawiązało kontakty tylko dzięki jej językowi. Jej małutka figurka nie jest bardziej interesująca niż ona sama - tłum. A.S.).

Pod względem towarzyskim sytuacja najwyraźniej nie była dla Poniatowskiego łatwa. Pogorszyć ją mogły rozmaite plotki, które z łatwością dochodziły do Warszawy. Jego zachowanie było bowiem pilnie śledzone przez obserwatorów, dokładających starań, aby wiele pogłosek o prowadzeniu się królewskiego brata dotarło do uszu samego Stanisława Augusta. Jak się domyślamy, fragment przytoczonego listu miał zaprzeczać ewentualnym podejrzeniom, choć oczywiście nie można kwestionować szczerości zawartych w nim uwag. Wszystko wskazuje na to, że prymas nie odpowiadał na względy okazywane mu przez Giulianę. Przyjaźnił się natomiast z Azarą, który to kontakt miał dla niego duże znaczenie. Erudycja i osobista kultura Azary sprawiały, że prymas lubił jego towarzystwo, a wysoka pozycja hiszpańskiego dyplomaty wśród rzymskiej

4. Marcello Bacciarelli (kopia warsztatowa), *Portrait of the Primate Michał Poniatowski*, ol. pl., 67 x 53 cm, po 1784, Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. ZKW 299. Fot. M. Bronarski / Marcello Bacciarelli (workshop copy), *Portrait of the Primate Michał Poniatowski*, oil on canvas, 67 x 53 cms, after 1784, Royal Castle in Warsaw, inventory no. ZKW 299. Photograph: M. Bronarski

z zachowanych relacji. Trudno dziś ocenić skłonność, jaką obudził w niej najmłodszy z braci polskiego monarchy. Istniejące w Polsce fragmenty jej korespondencji zachowują milczenie w tej kwestii. Z listów kardynała Tommasa Anticiogo do Ghigiottiego wynika jednakże, że Giuliana rzeczywiście darzyła prymasa pewnym zainteresowaniem, co nb. wywoływało niezadowolenie polskiego ministra.

Michał Poniatowski miał wówczas pięćdziesiąt cztery lata. W obejściu raczej chłodny i powściągliwy, był jednak lubiany przez cudzoziemców, którzy cenili jego towarzystwo za inteligencję i cyniczny dowcip. Posiadał przy tym bardzo dobrą prezencję, a cechująca go skłonność do zamykania się w sobie i rezerwa niewątpliwie przydawały mu fascynującego uroku, czego nie mogły nie zauważyć damy z rzymskiej socjety. Na temat księżnej Santacroce on sam skreślił jednak mało pochlebną charakterystykę, zamieszczając ją w liście do siostrzenicy, marszałko-

elity umysłowej mogła pomóc mu w nawiązaniu wielu cennych znajomości.

Co gorsza, podjęcie romansu groziłoby również wszczęciem konfliktu z kardynałem de Bernis, z którym Poniatowski pragnął utrzymać jak najlepsze stosunki. Prawdopodobnie więc, choć tolerował zaloty księżnej, jednak nie zamierzał przekraczać granic przyzwoitości, ale też nie był na tyle nieuprzejmy, by okazywać jej swoje zniechęcenie. Cokolwiek by jednak powiedzieć, zainteresowanie okazywane przez kobietę pochodzącą z najwyższej rzymskiej arystokracji sprawiło mu głęboką satysfakcję. „D'ailleurs - pisał do bratanicy, Marii Teresy Tyszkiewiczowej w 1791 r. - c'était une femme aisé et désintéressé, qui ne voulait et ne pouvait desirer de moi aucun autre service, et n'avait pas le besoin ni l'envie de s'illustrer par la conquete d'un homme dont on connaissait la qualité de Frere d'un Roi, ce qui sonne plus haut en Italie que par tout ailleurs”³¹ (Zresztą była to kobieta zamożna i bezinteresowna, która nie chciała i nie mogła żądać ode mnie jakiegokolwiek innej przysługi i nie miała potrzeby ani ochoty chlępić się podbojem mężczyzny, w którym rozpoznawano królewskiego brata, co we Włoszech budzi najwyższy respekt, jak zresztą gdzie indziej - tłum. A.S.).

Pobyt prymasa w Rzymie trwał trzy miesiące. W tym czasie księżę mało udzielał się towarzysko i nie odpowiadał na wiele zaproszeń. Niedługo po jego przybyciu księżna Santacroce nakłoniła go do uczestnictwa w wieczornym koncercie i asambli, który odbył się w dniu 6 marca w siedzibie kardynała de Bernis. Prymas nie odmówił, jak się jednak wydaje, przyciągnął go głównie występ słynnej sopranistki Brygidy Banttf², która w latach 1786-1787 śpiewała na dworze królewskim w Warszawie, a obecnie bawiła w Rzymie i, mimo bardzo zaawansowanej ciąży, brała udział w koncertach muzyki kameralnej. Poniatowski powitał ją z życzliwością, artystka w liście do Gaetana Ghigiottiego wyjawiała nawet chęć złożenia mu w Rzymie wizyty, ale przewidywany

termin rozwiązania był zbyt bliski, żeby mogło to wchodzić w rachubę.

W czerwcu tego roku w znanym uzdrowisku Bagni di Pisa, gdzie prymas przez sześć tygodni poddawał się zabiegom leczniczym, doszło do spotkania między nim a księżną Santacroce i Azarą, którzy przez Pizę niemal każdego roku udawali się na kurację w pobliżu Lukki. Ich wizytę Poniatowski uczcił wspianiałym koncertem i kolacją w specjalnie na ten cel iluminowanym ogrodzie, o czym donosiła prasa[^]. Na tym zakończyły się ich bezpośrednie relacje. Nadal jednak prymas utrzymywał z księżną żywe kontakty, także po opuszczeniu Włoch. Bywał gościem w domu jej brata, Lellia Falconieriego w Genui, gdzie zabawił przez około trzy tygodnie w sierpniu 1790 r.³⁴. Podczas pobytu w Anglii natomiast, w 1791 r., utrzymywał z nią stałą korespondencję, dziś niestety zaginioną.

Po powrocie do Polski prymas jednak coraz rzadziej odpisywał na listy. Wir życia politycznego wciągnął go tak bardzo, że był zmuszony ograniczyć prywatną korespondencję. Tragiczne wydarzenia lat 1792-1793: wojna z Rosją, zniszczenie kraju, drugi rozbiór Polski, poddały go tak wielkim psychicznym obciążeniom, że - fizycznie i nerwowo wyczerpany - nie miał głowy do prowadzenia towarzyskiej korespondencji. Redagowanie listów powierzał wówczas księdzu prałatowi Ghigiottiemu, a owo pośrednictwo nie sprzyjało podtrzymywaniu żywszych więzi między stronami. Pomimo to wieść o zgonie prymasa, której echo niespodziewanie dotarło do księżnej Santacroce we Florencji jesienią 1794 r., wywołała w niej uczucie głębokiego żalu, tym dotkliwsze, że prawie w tym samym czasie opuścił ją długoletni towarzysz, kardynał de Bernis³⁵.

OKOLICZNOŚCI ZAMÓWIENIA PORTRETU PRZEZ KRÓLA

Kiedy prymas Michał Poniatowski przebywał w Rzymie, w Łazienkach kontynuowano prace zmierzające do ostatecznego

przekształcenia budynku dawnej Tylmanowskiej Łaźni w reprezentacyjną letnią rezydencję królewską. W 1790 r. Stanisław August przystąpił do realizacji projektu uświetnienia jednego z pomieszczeń na parterze pałacu, zwanego później *galerie en bas*, najcenniejszymi obrazami ze swej kolekcji. Oprócz wysokich wartości malarzkich o wyborze obrazów miał zadecydować osobisty stosunek do nich króla. Nie była to więc galeria ściśle uporządkowana pod względem szkół malarskich czy tematyki, lecz dość swobodna ekspozycja grupująca najlepsze przykłady malarstwa holenderskiego, włoskiego i francuskiego. Obok obrazów Rembrandta miały trafić tu płótna Paola Veronese, Tycjana, Annibale Carracciego, Mengsa i Fragonarda⁶.

W pierwszych miesiącach 1790 r. zamysł wystroju wnętrza nie był jeszcze całkiem sprecyzowany. W ciągu następnych kilkunastu miesięcy zbiór królewski został poszerzony z myślą o przyszłej ekspozycji. Między innymi sprowadzono do Warszawy portret księżnej Santacroce, wykonany przez Angelikę Kauffmann, jedną z najlepszych, jeśli nie najwybitniejszych portrecistek tamtych czasów. Co się jednak tyczy wyboru autorki obrazu, nie od początku król rozważał osobę Angeliki. Powróćmy jednak do chronologii wydarzeń.

Z listu Anticiego do Ghigiottiego z 12 maja tegoż roku dowiadujemy się⁷, że Stanisław August wyraził pragnienie pozyskania podobizny pani Vigée-Lebrun w formie repliki autorskiej z powstałego w tym czasie jej autoportretu, przeznaczonego do galerii portretowej wybitnych malarzy we florenckich Uffizi⁸. Oryginał, ukończony w dniu 3 marca, o czym informował ówczesny dyrektor Akademii Francuskiej w Rzymie, Ménageot, cieszył się gorącym przyjęciem publiczności, która tłumnie odwiedzała rzymskie atelier artystki, zaimprovizowane w jednym z pomieszczeń Akademii, i w całej Europie przyniósł malarce wielkie uznanie⁹ (il. 5).

Na wybór Elisabeth Vigée-Lebrun wpływ miała prawdopodobnie relacja o wielkim sukcesie malowidła, jaką prymas 7 kwiet-

5. Elisabeth Louise Vigée-Lebrun, *Autoportret*, ol. pł., 100 x 81 cm, 1790, Galleria degli Uffizi we Florencji, inw. 1890, nr 1905. Repr. za: *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, kat. wystawy w Palazzo Reale, Milano, 2 marca - 28 lipca 2002, kat. VI. 24 / Elisabeth Louise Vigée-Lebrun, *Self portrait*, oil on canvas, 100 x 81 cms, 1790, Galleria degli Uffizi in Florence, inventory 1890, no. 1905. Reproduced after: *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catalogue of the exhibition in Palazzo Reale, Milan, 2 March - 28 July 2002, catalogue VI. 24

nia tego roku przekazał królowi do Warszawy⁴». Że tak było istotnie, przekonuje fakt, iż zarówno list królewski, jak i całą sprawę Tommaso Antici powierzył Poniatowskiemu, który z początkiem maja opuścił już Rzym i udał się do Florencji. Domyślamy się, że nawiązał on kontakt z samą panią Vigée-Lebrun, skoro w liście z 7 lipca informował króla za pośrednictwem Anticiego, iż cena, której domagała się malarka, przewyższała koszt, jakich zwyczajowo żądano za wykonanie oryginału⁴¹. W zamian wystąpił z pomysłem wykonania kopii, którą gotów był zlecić dla króla we Florencji pewnej malarce „qui copie assez bien et à tres bon marche”. Ową malarką była Irene Parenti-Duclos, kopistka ceniona na tokańskim dworze wielkiego księcia Piotra Leopolda. Król zdecydowanie jednak odrzucił sugestię brata, chciał bowiem widzieć

u siebie dzieło oryginalne, tym bardziej że obrazów pędzla Vigée-Lebrun brakowało dotychczas w jego kolekcji.

Nietrudno się domyślić, że francuska portrecistka była w tym czasie zachęcona do podbijania ceny swoich usług za sprawą sławnego brytyjskiego kolekcjonera Frederica Herveya, czwartego hrabiego Bristolu, który późną wiosną 1790 r. oferował jej w Neapolu znaczną sumę za wykonanie repliki tegoż autoportretu⁴². Nie był to jedyny obraz, jaki hojny Brytyjczyk zamówił u malarki niemal w tym samym czasie. Vigée-Lebrun wykonała bowiem dwa portrety samego Herveya, z których jeden przetrwał do dnia dzisiejszego i znajduje się w zbiorach National Trust w Ickworth«. Fakt ten świadczy o dysproporcjach między sytuacją finansową brytyjskiego kolekcjonera a ograniczonymi możliwościami polskiego monarchy. Z powodu wydatków poniesionych na ukończenie rozbudowy Zamku Królewskiego oraz ze względu na trwające w Łazienkach prace Stanisław August nie mógł zbyt lekko wydawać kolejnych sum, nawet jeśli do tego zamówienia przywiązywał dużą wagę.

Drażliwa sprawa kosztów skłoniła więc króla do rezygnacji, przynajmniej chwilowo, z tak ważnego zlecenia. Nie rozstał się jednak z gorącym pragnieniem pozyskania do swej galerii dzieła współczesnego, którego autor zajmowałby wybitną i ustaloną pozycję wśród malarzy europejskich. Księżę prymas zrećcznie wykorzystał wtedy życzliwy dla niego stosunek księżnej Santacroce i w sprzyjającym momencie rozwinął niemal dyplomatyczną akcję wokół portretu Giuliany w wykonaniu Angeliki Kauffmann, wiedząc, że jego nabycie sprawiłoby przyjemność królowi.

Na pomysł ten wpadł u schyłku 1790 r., kiedy przebywał w Londynie i pozostawał w listownym kontakcie z księżną. Wprawdzie brakuje nam jej listu, który jasno by przekonywał, że wyjawiała mu wówczas zamiar obstalowania swojego portretu, istnieje jednakże przekaz, który nie pozostawia co do tego wątpliwości. W liście skierowanym do Urszuli z Zamojskich Mnisz-

chowej prymas zamieścił następujące zdanie: „Dite Je Vous prie à l'oreille du Roi mais un peu plus bas, [...] qu'il doit ordonner à Ghigiotti d'ecrire seulement dans trois semaines à une certaine Prjncesse] pour ne pas faire manquer l'autre projet sur lequel il ne doit avoir aucun scrupule⁴⁴, non pas pour Lui demander précisément son portrait mais pour Lui dire qu'ajant appris que La Angelica venait de peindre une figure qui ressemblait à la ditte Princesse Elle pourrait faire un gr[an]d plaisir à Son Maitre en Le Lui envoyant avec la Copie du plus beau de Ses Albano⁴⁵ sens cadre qu'on aurait soin d'arranger à Varsovie convenablement à ce qu'il représente et au lieu qu'on pense en decorer⁴⁶ (Szepnij, proszę, na ucho królowi, ale bardzo dyskretnie, że powinien polecić Ghigiottiemu, aby w ciągu trzech tygodni napisał do pewnej Ks[iężnej], by nie przeoczyć projektu, względem którego nie powinien mieć żadnych skrupułów, nie po to, aby prosić ją wprost o jej portret, ale po to, by jej powiedzieć, że dowiedziawszy się, iż Angelica zaczęła właśnie malować pewną postać, która przypomina rzeczoną Księżnę, mogłaby ona uczynić wielką przyjemność Królowi, wysyłając mu go [tj. portret] razem z kopią swego najpiękniejszego Albaniego bez ramy, o którą zatroszczą się w Warszawie stosownie do tego, co obraz przedstawia i do miejsca, które miałby on przyozdobić - tłum. A.S.).

Żeby król polski mógł wystąpić z podobną prośbą, potrzebny był jakiś pretekst i prymas w swoim liście dał niedwuznacznie do zrozumienia, że żądanie nie jest bezpodstawne („il ne doit avoir aucun scrupule”). W owym czasie brat księżnej Santacroce, Lellio Falconieri, przedstawiciel papieża w Genui, był prymasowi zobowiązany za rekomendację do Orderu św. Stanisława, który otrzymał w grudniu 1790 r.⁴⁷. Był to jednak dopiero początek jego dalszych zabiegów, Falconieri zapragnął bowiem najwyższego polskiego odznaczenia. Księżna Santacroce starała mu się to wyperswadować, argumentując, że uzyskanie Orderu Orła Białego będzie sprawą trudną i że sama uprzejmość wymaga,

aby przynajmniej na czas jakiś odłożył starania⁴⁸. Dla jej brata nie było jednak w tym czasie sprawy ważniejszej pod słońcem, nie zawahał się więc wszelkimi sposobami nalegać na prymasa. Zmobilizował również Ghigiottiego, któremu z wdzięczności za okazane poparcie podarował kameę wykonaną przez Johanna Pichlera.

Prymas Poniatowski przewidywał, że wobec tak znacznej determinacji koniec końców trzeba będzie ustąpić, przyszło mu jednak do głowy, by ze swojej protekcji uczynić coś w rodzaju karty przetargowej, którą w imieniu brata mogłaby spłacić księżna Santacroce. Za jego radą Falconieri przekonywał siostrę, że tylko od niej zależy pomyślny skutek negocjacji. Równocześnie sam Poniatowski starał się wpłynąć na księżnę w taki sposób, ażeby skłonić ją do zamówienia portretu z przeznaczeniem go na upominek dla polskiego monarchy. Wtedy to właśnie napisał do Warszawy list, którego fragment przytoczyliśmy, nakłaniając do nawiązania z nią rozmowy za pośrednictwem Ghigiottiego. Dzięki jego zapiskom moment ten datujemy na schyłek 1790 r.

W owym czasie księżna nie zdecydowała jeszcze, kto będzie autorem obrazu. W kwestii wyboru malarki król sugerował nadal panią Vigée-Lebrun. Jak się jednak wydaje, ze względu na przedłużający się pobyt francuskiej portrecistki w Neapolu, ze zleceniem zwrócono się ostatecznie do Angeliki, z którą księżną Santacroce łączyła bliska przyjaźń. Jak dalece Falconieri był zaangażowany w całe przedsięwzięcie, możemy wywnioskować z jego korespondencji z Ghigiottim⁴⁹. Pewne jest, że dopiął on swego, gdyż w dniu 3 maja 1791 r. znalazł się na liście kawalerów Orderu Orła Białego⁵⁰. W memorandum Angeliki Kauffmann pod nagłówkiem *Rzym, czerwiec 1791* czytamy zaś: „For her Excellency the Princess Santacroce, portrait of the above on canvas of about 6 spans, portraying her as Lucrezia the Roman when just going to kill herself, but her raised arm holding the dagger is withheld by a hand painted in the picture, as if a visionary hand. The said picture is to

be sent to the court of Poland - paid for on 18th August. 80 Zecchini”». (Dla Jej Ekscelencji Księżnej Santacroce, portret wyżej wymienionej na płótnie około sześciu piędzi, przedstawiający ją jako Lucrecję Rzymiankę, która właśnie zamiera się przebić, ale jej podniesione ramię trzymające sztylet powstrzymuje niewidzialna jak gdyby ręka namalowana na obrazie. Rzeczony obraz ma być wysłany na dwór polski - zapłacono 18 sierpnia 80 cekinów - tłum. A.S.).

Wymieniona w memorandum początkowa data nie oznacza rozpoczęcia przez Kauffmann pracy nad portretem. Lellio Falconieri w liście do Ghigiottiego z 28 maja 1791 r. oznajmiał: „La Madama [tj. księżna Santacroce] mi scrive, che il Ritratto si facesse dall'Angelica Kauffmann" (Madama mi donosi, że portret był malowany przez Angelikę Kauffman - tłum. A.S.), z czego należy wnioskować, że na przełomie maja i czerwca prace nad portretem miały się już ku końcowi. Na początku sierpnia dzieło Angeliki Kauffmann skierowane zostało do transportu”. Było to zapewne niedługo przed wniesieniem opłaty za realizację malowidła, co nastąpiło 18 sierpnia. Jednak ścisłe daty dotychczas nie ustalono. W jednym z listów komisarza królewskiego w Wiedniu, hrabiego d'Ayali, znalazł się zapis w języku włoskim, z którego dowiadujemy się, że skrzynia z portretem księżnej Santacroce, zaopatrzona w adres prymasa⁵¹, skierowana została z Rzymu do Warszawy, gdzie dotarła poprzez Triest i Wiedeń w marcu 1792 r.

Po rozpakowaniu skrzyni w Pałacu Prymasowskim obraz jak najszybciej przetransportowano do Zamku. Był przy tym obecny Michał Poniatowski, o czym wiemy z listu Stanisława Augusta, w którym przekazywał on księżnej Santacroce swoje wrażenia i podziękowania. Przedstawił je tak sugestywnie, że możemy nieomal wyobrazić sobie treść rozmowy z prymasem, jaka wywiązała się w chwili przyjmowania daru.

Obraz jest niewątpliwie jednym z najlepszych XVIII-wiecznych płócien w polskich zbiorach, jak również wyjątkową pozycją

w *oeuvre* niemieckiej artystki Sposób malowania znacznie różni go od większości znanych prac Angeliki Kauffmann. Kompozycja rozpięta jest na barokowej diagonalu - linia torsu, głowy i poruszonych rąk portretowanej tworzy dynamikę, wiodąc wzrok od lewego dolnego rogu ku górze. Silne akcenty bieli na jej koszuli, rozświetlonej strumieniem światła, łagodzą wyrazisty kontrast niezwykle szlachetnego w kolorze, szkarłatnego płaszcza i plam chłodnego błękitu na jego brzegach, znajdujących też refleks w fałdach zawoju zdobiącego głowę księżnej. Błede, ugrone tony szerokiego szala, który okrywa jej ramiona, stanowią tu dodatkowy akompaniament, podobnie jak miękko malowane, złociste włosy, odтворzone z podziwu godnym wyczuciem.

Program kompozycji został niewątpliwie ustalony wspólnie przez samą modelkę i artystkę⁷⁴. Fakt, iż księżna Santacroce została sportretowana w fantazyjnym, nb. bardziej orientalnym niż antykizującym kostiumie, jako Lukrecja przebijająca się sztyletem, nie wymaga szerszego komentarza. Temat rzymskiej heroiny idealnie bowiem korespondował z wizerunkiem rzymskiej patrycjuszki, za jaką uchodziła przedstawicielka tego rodu. Wprawdzie w wypadku księżnej - z powodu jej wątpliwej reputacji - odwołanie się do owego *exemplum* zakrawa niemal na ironię, niemniej jednak w 2. poł. XVIII stulecia podobne stylizacje należały do konwencjonalnego repertuaru środków artystycznych. Sam zaś fakt sportretowania Giuliany w tej właśnie roli zdaje się potwierdzać, że od początku portret przeznaczony był na upominek do odległego kraju.

Kolorystyka dzieła, jego układ, ekspresja przedstawionej postaci nadają kompozycji patos nieco teatralny, zgodnie zresztą z heroicznym gatunkiem malarstwa portretowego tego typu, ale styl malowidła wyduje się daleki od większości

portretów Angeliki, uznawanych za wzorcowe, choć nazbyt sentymentalne przykłady XVIII-wiecznego klasycyzmu. Jest on bowiem silnie zakorzeniony w malarstwie włoskim XVII stulecia, w konwencji opiewanych przez teoretyków i krytyków sztuki XVIII w. obrazów Guida Reniego i Guercina, przywodząc na myśl niezliczone wersje ich Sybilli i Lukrecji. Było to może najważniejszym impulsem, który wpłynął na odbiór dzieła w Warszawie. Stanisław August darzył je bowiem szczególnie podziwem i uznaniem. List do księżnej Santacroce, który razem z jej odpowiedzią w całości podaję w zakończeniu artykułu⁵⁵, dowodzi, jak wysoko król cenił sobie ów upominek, chociaż obiektem admiracji jest tu przede wszystkim osoba modelki.

W dowód wdzięczności monarcha подарował księżnej medalion z własnym portretem kameryzowany brylantami, który jeszcze w tym samym miesiącu zawiózł do Wiednia baron Wambael, stamtąd zaś przesyłkę przekazano adresatce za pośrednictwem księcia Esterhazego, ambasadora cesarza w Neapolu⁵⁶. O portrecie tym i jego wykonawcy nic nam nie jest wiadomo, ale zarówno fakt rewanżu, jak i nakreślone tu okoliczności związane ze sprowadzeniem malowidła nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że dwór polski nie partycypował w kosztach realizacji malowidła (80 cekinów), które podała Angelika Kauffmann.

Portret ten, niewątpliwie jeden z piękniejszych w galerii królewskiej, stanowił wprawdzie wyraz zobowiązań księżnej za nadanie bratu najwyższego polskiego odznaczenia, uznać jednak należy, że był on przede wszystkim darem prymasa, który - co najbardziej istotne - wykorzystał swój *savoir faire*, aby pozyskać go nieodpłatnie za wyświadczoną Falconierim przysługę.

Stanisław August do księżnej Santacroce⁵⁷:

Madame la Princesse De Santa Croce. Monfrere m 'a remis Votre Portrait, et il a vu combien il m'a fait plaisir. Recevez en mes remerciemens les plus affectueux. Quand j'ai aperçu sur le tableau cette main aeriene, quiparoit vouloir retenir le bras armé du poignard, j'ai cru sentir que la mienne se portait vouloir d'elle meme à faire la meme chose, tant le nom de la personne que le Portrait represente m 'a inspiré d'interet. Je scais qu 'elle est belle, je scais qu 'elle est aimable, je scais que tous les Etrangers et nommement tous mes compatriotes, qui ont etes à Rome ont infiniment à 'se louer d'elle, et je dis, puisse-t-elle vivre longtems, puisse-t-elle etre heureuse, puisque'elle contribue autant au bien etre des autres.

Je ne me flatte pas que mon image puisse lui donner autant de satisfaction autant que la Sienne m'en a donné; mais, au moins, elle pourra servir à lui faire entendre, combien je regrette de ne pouvoir l'assurer en Personne de tous les Sentiments que je lui parle.

Varsovie le 21 Mars 1792

Księżno Pani de Santa Croce. Brat mój doręczył mi Pani portret i widział, jaką mi sprawił przyjemność. Zechce Pani przyjąć za to moje najczulsze podziękowania. Gdy spostrzegłem na obrazie tę astralną dłoń, która jakby chciała zatrzymać rękę uzbrojoną w sztylet, zdało mi się, że moja dłoń sama z siebie chciałaby uczynić to samo, tak dalece mnie zainteresowało imię osoby, którą portret przedstawia. Wiem, że jest piękna, wiem, że jest miła, wiem, że wszyscy cudzoziemcy, a w szczególności wszyscy moi rodacy, którzy byli w Rzymie, nieskończenie ją wychwalają, a ja mówię: oby mogła żyć długo, oby mogła być szczęśliwa, skoro tak bardzo się przyczynia do pomyślności innych.

Nie pochlebiam sobie, aby mój wizerunek mógł jej dać tyle zadowolenia, ile jej dał mnie, ale przynajmniej pozwoli jej pojąć, jak żałuję, nie mogąc osobiście zapewnić ją o wszystkich uczuciach, z jakimi pozostaję - tłum. Natalia Ładyka

Warszawa, 21 marca 1792 r.

Księżna Santacroce do Stanisława Augusta:

Si la Peintre, qui a fait mon portrait avoit pu exprimer ma vive et respectueuse reconnaissance de toutes les bontés dont Votre Majesté a comblé moi et les miens, j'aurois volontiers mis ce portrait à ses pieds comme un hommage que je dois à sa générosité et à ses sublimes vertus: mais je tremble, je l'avoue, que Votre Majesté ne me trouvait bien hardie de lui offrir un pareil tribut: j'ai du cependant à cet égard m'abandonner à l'amitié d'un Frere chéri, et la bonté avec laquelle Votre Majesté a reçu ce faible hommage m 'a justifiée de sa singularité; je n 'ai que des grâces à rendre à M. le Primat puisque le don de mon portrait m'a valu celui de Votre Majesté, qui est sans prix à mes yeux.

Il ne m'en coûte rien d'avoir des attentions pour les Voyageurs; mais je regarderai désormais comme en devoir de multiplier mes soins pour ceux de Votre nation et principalement, Sire, pour ceux qui vous affectionnes. C'est avec l'attachement le plus vrai et le respect le plus profond que je suis. Sire, de Votre Majesté La très humble et très obéissante servante La Princesse Santa Croce.

A Rome ce 14 Avril 1792

Gdyby malarka, która wykonała mój portret, mogła wyrazić moją gorącą i pełną szacunku wdzięczność za wszystkie dobrodziejstwa, jakimi Jego Królewska Mość obsypała mnie i moich bliskich, złożyłabym chętnie ten portret u jego stóp, jako hołd, który jestem mu winna za jego szczodrość i nadzwyczajne zalety, ale drzę z obawy, wyznam to, czy Jego Królewska Mość nie uzna mnie za zbyt zuchwałą, że składam mu podobną daninę. Musiałam jednak zdać się w tym względzie na przyjaźń ukochanego Brata, a dobroć, z jaką Jego Królewska Mość przyjęła ten mizerny hołd, usprawiedliwiła mnie z jego osobliwości. Pozostaje mi jedynie złożyć dzięki Księdzu Prymasowi, skoro za dar z mojego portretu zyskałam portret Jego Królewskiej Mości, który w moich oczach nie ma ceny. Niewiele mnie kosztuje okazywanie względów podróżnym, ale odtąd będę poczytywała sobie za obowiązek zwielaokrotnie opiekę nad Twymi rodakami, a osobliwiej nad tymi, Panie, którzy są Tobie oddani.

Pozostają z najprawdziwszym przywiązaniem i najgłębszym szacunkiem dla Jego Królewskiej Mości, Pańska uniżona i powolna sługa, księżna Santa Croce - tłum. Natalia Ładyka

W Rzymie, 14 kwietnia 1792 r.

PRZYPISY

¹ Sygnowany i datowany: *Angelica Kauffman / Pinx: Romae /1791.*; zob.: T. Mańkowski, *Galerja Stanisława Augusta*, Lwów 1932, nr 1808 i s. 68.

2S. Iskierski, *Katalog galerii obrazów w pałacu w Łazienkach w Warszawie*, Warszawa 1931, s. 22, poz. 56.

3 Mańkowski, op.cit

⁴ M. Pawłowska, *O portretach polskich Angeliki Kauffmann*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” XIII: 1969, nr 2, s. 109-112.

⁵ O obrazie pisali: A. Chudzikowski, *Malarstwo austriackie, czeskie, niemieckie, węgierskie 1500-1800*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1964, s. 45, poz. 84; S. Szymański, *Die Polonica der Angelica Kauffmann*, w: *Jahrbuch des Voralberger Landesmuseum* 1968/1969, Bregenz 1970, s. 48; *Polens Letzter König und seine Maler. Kunst am Hof Stanislaus August Poniatowski 1764-1795*, kat. wystawy, Bayerische Staatsgemälde Sammlungen Neue Pinakothek, München 1995, poz. 22; *Angelika Kauffmann 1741-1807. Retrospektive*, kat. wystawy, Kunstmuseum Düsseldorf, 15 listopada 1998 - 24 stycznia 1999, s. 302, poz. 164; *Angelika Kauffmann e Roma*, kat. wystawy, red. O. Sandner, Accademia Nazionale di San Luca, Istituto Nazionale per la Grafica i Istituto Austriaco di Cultura w Rzymie, 11 września-7 listopada 1998, s. XXX. Na tę uporzyciwie powtarzającą się pomyłkę zwróciła ostatnio uwagę D. Wronkowska w artykule *Gli artisti romani e la corte polacca al tempo di Stanislao Augusto Poniatowski*, „Roma moderna e contemporanea. Rivista interdisciplinare di storia” X: 2002, nr 1-2, s. 128, przyp. 54. Błędnie jednak wiąże ona fakt pozyskania tego obrazu do zbiorów królewskich z osobą kardynała Anticiego. Panu Jerzemu Gutkowskiemu

dziękuję uprzejmie za zwrócenie mi uwagi na tę najnowszą publikację.

⁶ O. Sandner, *Hommage an Angelika Kauffmann*, kat. wystawy, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz 1992, oraz Palazzo della Permanente, Milano 1993, s. 271, poz. 54.

⁷ V. Manners & G.C. Williamson, *Angelica Kauffmann, RA. Her life and her works*, London [1924], s. 161.

⁸ Olej, płótno, 66 x 47 cm, Rzym, Accademia Nazionale di San Luca, nr inw. 391; G. Incisa della Rocchetta, *La Collezione dei Ritratti Dell Accademia di San Luca*, Roma 1979, s. 58, poz. 209.

⁹ A. Ademollo, *Figuri e figure casanoviane. La Principessa Santacroce*, „Fanfulla della Domenica” VI: 1884, nr 8, s. 2. Nieco wcześniej mało pochlebna charakterystykę księżnej zamieścił D. Silvagni w swoim monumentalnym dziele historyczno-obyczajowym *La Corte Pontificia e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, wydany po raz pierwszy we Florencji w 1881 r. (korzystałam z najnowszego wydania - Rzym 1990), oraz F. Masson, który w książce *Le Cardinal De Bernis depuis son ministere*, wydanej wspólnie z artykułem Ademolla (Paris 1884), podał niektóre fakty odnoszące się do związku księżnej z francuskim kardynałem.

¹⁰ C. Bandini, *Roma e la nobiltà romana nel tramonto del secolo XVIII*, Città del Castello 1914; idem, *Roma nel '700*, Roma [b.d.]. Czytelnikowi polskiemu postać księżnej Santacroce przybliżył K. Chłędowski, poświęcając jej parę uwag w jednym z rozdziałów (*Papa Braschi*) swojej książki *Rokoko we Włoszech*, wydanej po raz pierwszy w 1915 r. Korzystał on w dużej mierze z dzieła Silvagniego oraz pamiętników Giacomo Casanovy;

zob.: *Rokoko we Włoszech*, Warszawa 1959, s. 345-347.

¹¹ *Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt écrits par lui-même suivis de fragments des mémoires du prince de Ligne*, L VIII, Paris [1900].

¹² Zob.: M. Luzzati, / *Falconieri*, w: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1994, nr 44, s. 369-370.

ti R de Rosa, *Falconieri Alessio*, w: *Dizionario Biografico...*, s. 372-373-

¹⁴ R de Rosa, *Falconieri Costanza*, w: *Dizionario Biografico...*, s. 377-379.

e W tym miejscu trzeba też wspomnieć, że zarówno dwaj bracia Giuliany, jak i ona sama byli członkami rzymskiej akademii literackiej „Arkadia”. Wpis Giuliany nastąpił w 1774 r., za kustodii Gioacchina Pizziego. W „Arkadii” przybrała imię Licori Afrodisea. Jej twórczość poetycka pozostaje nieznaną; zob.: A. M. Giorgetti Vichi, *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma 1977, s. 163-

¹⁶ Akt intercyzy ślubnej spisanej 25 lipca 1765, Rzym, Archivio di Stato (dalej: AdS), Archivio Santacroce, busta 723-

¹⁷ V. Spredi, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, t. VI, Bologna [b.d.], s. 112-113.

18 C. Bandini, *Roma e la nobiltà romana nel tramonto del secolo XVIII*, Città di Castello 1914, s. 163-19 *Mémoires de Jacques Casanova...*, L VIII, s. 173.

²⁰ *Ibidem*, s. 178-179.

²¹ „Po strasznym uwięzieniu / Gdzie uciśnione było nasze serce / Oto na koniec [nadhodzi] wolność / Albani: Zdaje mi się słyszeć już głos / mej uroczej Altieri / Bernis: Widzę powabne wdzięki / pięknej Santacroce” - cyt za: Silvagni, op.cit., s. 158-159. Altieri, o której mowa w utworze, to Livia Maria Borghese, siostra księcia Marcantonio IV Borghese, żona don Pauluzzo Altieriego.

²² Nieznane poprzednio listy kardynała de Bernis do Giuliany Santacroce, pochodzące ze zbioru hrabiny Santafiora, jednej z prawnuczek księżnej, opublikowali M. Mignon i H. Burriot-Darsiles jako *Lettrés inédites du Cardinal de Bernis à la Princesse de Sainte-Croix. Publiées avec une introduction et des notes, par...*, „Nouvelle Revue d'Italie” XVIII: 1921 (seria 9, czerwiec-lipiec). Tamże wzmianki na temat Giuseppe, Checchina, Luigiego i Orazia Santacroce, s. 622,625,627,629.

» Silvagni, op.cit., 1.1, s. 291.

²⁴ Rzym, AdS, Archivio Santacroce, fase. 1239, 1240,1241,1242.

²⁵ Ademollo, op.cit., oraz E. Masi, *Il Ballo del Papa*, „Fanfulla della Domenica” VI: 1884, nr 4, s. 1-2. Autorem utworu był Francesco Salfi, ekszakownik, znany z sympatii sankiulockich.

²⁶ Rzym, AdS, Archivio Santacroce, busta 723: zeznanie Giuliany Falconieri Santacroce w sprawach decyzji majątkowych w odpowiedzi na zarzuty stawiane przez jej syna, Francesca Pubblico-Santacroce.

²⁷ Pełnił on funkcję ministra finansów w rządzie Republiki Rzymskiej.

²⁸ Brulion testamentu księżnej Giuliany Santacroce, Rzym, AdS, Archivio Santacroce, busta 1239.

» List z 20.11.1790, AGAD, Archiwum Ghigiottiego (dalej AGhig), sygn. 25a, t. VI, k. 141-142.

³⁰ Prymas do Mniszchowej z Rzymu 24.11.1790, Biblioteka Czartoryskich (dalej BCZart), sygn. 3972, s. 487.

³¹ List z Londynu 7.1.1791, AGAD, Archiwum księcia Józefa Poniatowskiego (AJP), sygn. 1066, s. 54-57.

³² Brigida Banti di Giorgi (1757-1806), sopranistka dysponująca głosem o niezwykle rozległej skali, swoimi interpretacjami podbiła publiczność największych teatrów Europy. Elisabeth Vigée-Lebrun, słuchająca występów Banti w czasie pobytu w Rzymie w 1790 r., zanotowała na jej temat kilka uwag: „Nie wiem czemu, ale wyobrażałam sobie, że Banti jest nieprawdopodobnie wysoka. Tymczasem okazało się, że jest bardzo niska i brzydka, przy tak wielkiej masie włosów, że jej chignon przypominał końską grzywę. Ale za to jaki głos! Nigdy nie słyszano czegoś podobnego, jeśli chodzi o siłę i rozpiętość”. Cytat pochodzi z włoskiego przekładu jej pamiętników: E Vigée-Lebrun, *Ricordi dali Italia*, Palermo 1990, s. 67.

³³ *Bagni di San Giuliano*, „Gazzetta Toscana”, 30 czerwca 1790, nr 27, s. 107.

³⁴ Lellio Falconieri do Ghigiottiego, 21.XII.1790, AGAD AGhig, sygn. 223a, k. 1-2. Wg informacji podawanych przez Massona, op.cit., Lellio miałby być duchownym. Najwyraźniej jednak Masson myli go z drugim bratem księżnej, Alessio Falconierim, jak bowiem wynika z korespondencji rodzinnej księżnej Santacroce (Rzym, AdS, Archivio Santacroce, busta 1239), Lellio był żonaty z księżną Anną Grimaldi.

³⁵ W listopadzie 1794 r. księżna Santacroce napisała do ich wspólnego przyjaciela, Gaetana Ghigiottiego: „[...] potete immaginarvi quanto mi fii sensibile, conoscendo, che i recenti disgusti gli togliavano la vita... la sua memoria pur troppo per me sarà sempre viva nel mio cuore, e le riprove che mi aveva dato di què sentimenti obblighanti, che avevano impegnato l'alta mia stima per esso, e tenera riconoscenza, saranno in me sempre indelibili, quantunque troppo funesti” ([...] może Pan sobie wyobrazić, jak bardzo poruszyła mnie wiadomość o tym, że niedawne budzące odragę wypadki odebrały mu życie... pamięć o nim, aż nazbyt dobrze, na zawsze pozostanie żywa w moim sercu, a dowody okazywanych mi przez niego uprzejmich sentymentów, które wzbudziły we mnie wysokie względem niego poważanie i czułą wdzięczność, pozostaną dla mnie niezatartym, choć jakże bolesnym wspomnieniem - tłum. A.S.); AGAD, AGhig, sygn. 649a, k. 20.

³⁶ Mańkowski, op.cit., s. 68.

³⁷ Do Ghigiottiego z 12.V.1790, AGAD, AGhig, sygn. 25a, t. VI, k. 156.

³⁸ OL, pl., 100 x 81 cm, Florencja, Galeria degli Uffizi, nr inw. 1890, nr. 1905.

³⁹ Zob.: *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, kaL wystawy, Palazzo Reale, Milano, 2 marca-28 lipca 2002, s. 451-452, poz. VI. 24 (nota autorstwa Alessandry Imbellone).

⁴⁰ List zaginiony, wzmiankowany przez Antiego w raporcie z 12 maja, o którym wyżej. Prymas Poniatowski, który wiosną 1790 r. oglądał w Rzymie galerię rzeźby i malarstwa, swoje doświadczenia i obserwacje przekazywał królowi w obszernych relacjach. Do czasów obecnych nic się z nich wprawdzie nie dochoowało, ale dzięki korespondencji między kardynałem Anticim, Stanisławem Augustem i Ghigiottim możemy po części domyślać się ich treści.

⁴¹ Poniatowski do Antiego, 7.VII.1790, AGAD, AGHig, sygn. 515c, t. IV, k. 47. Autor listu niestety nie podaje wysokości tej kwoty.

⁴² Frederick Augustus Hervey (1730-1803), czwarty hrabia Bristolu i biskup Derry, w grudniu 1789 r. rozpoczął swoją piątą podróż po Włoszech. Niezmiernie zamożny, łożył wielkie sumy na zakup starożytności i dzieł sztuki. Wyprawa znacznie powiększyła jego kolekcję: oprócz trzech obrazów, które zamówił u Vigée-Lebrun, powstał wówczas portret Herveya malowany przez Angelikę Kauffmann (ol., pł., 124,5 x 99 cm, miejsce przechowywania nieznane) oraz grupa rzeźbiarska *Furia Atamasa* dłuta Johana Flaxmana (marmur, wys. 2,20 m, National Trust, Ickworth). 0 jego podróżach do Włoch, kolekcjonerstwie 1 stosunku do sztuki por.: B. Ford, *The Earl-Bishop. An Eccentric and Capricious Patron of the Arts*, „Apollo” 1974, nr 99, s. 426434.

⁴³ Portret z Wezuwiuszem w tle, ol. pł., 100,3 x 74,9 cm; por.: E. Vigée-Lebrun, *Ricordi dall'Italia*, Palermo 1990, s. 60. O drugim portrecie wzmiankuje Ford, op.cit., s. 430 w oparciu o podstawową monografię Vigée-Lebrun autorstwa W. H. Heima z 1915 r. - ibidem, przyp. 22.

⁴⁴ Podkreślenie oryginalne.

⁴⁵ Prawdopodobnie prymas miał na myśli jedną z kopii Francesca Albaniego, które w tym czasie wykonywał dla króla przebywający w Rzymie Józef Wall - nr 1773 lub 1924 w inwentarzu galerii królewskiej. Do planowanego połączenia obu przesylek jednakże nie doszło.

⁴⁶ List niedatowany, prawdopodobnie koniec 1790 r., BCZart, sygn. 3972, s. 479.

⁴⁷ Por. m.in.: list Tommaso Antiego do Ghigiottiego, 3-X.1790. AGAD, AGHig, sygn. 25a, t. VI, k. 168. 1.XII tego roku Brunet kwitował pobranie 30 dukatów dla garderoby królewskiej z okazji nadania Orderu Św. Stanisława Lellio Falconieriemu - ibidem, sygn. 96ld, k. 78.

⁴⁸ Falconieri do Ghigiottiego, 21XII.1790, AGAD, AGHig, sygn. 223a, k. 1-2. Już w czasie pobytu prymasa w Genui w sierpniu tego roku Falconieri usiłował za pośrednictwem jego przyjaciela i towarzysza podróży, barona Johanna Petera Schefflera, wpłynąć na królewskiego brata i uzyskać jego przychyłność w staraniach o Order Orła Białego. Wysiłki te nie wywarły początkowo żadnego skutku, mimo że Falconieri uciekł się wobec Ghigiottiego do pewnych insynuacji. W następnych listach, pisanych zarówno przez Ghigiottiego, jak i samego zainteresowanego, mowa jest już wyraźnie o protek-

cji prymasa i o tym, że „autoryzował” on Falconieriego do podjęcia starań o odznaczenie.

⁴⁹ Listy Falconieriego do Ghigiottiego z 19-11, 9.IV (AGAD, AGHig, sygn. 223a, k. 4-7) i 28.V (Kra-ków, Bibl. PAU, sygn. 2676, k. 71-73) oraz odpowiedzi sekretarza królewskiego z 19.III i 7.V (AGAD, AGHig, sygn. 223b, k. 22, 24-25).

⁵⁰ S. Loza, *Order Orła Białego*, Warszawa 1939, s. 57, nr 12. O tym, że Falconieri otrzyma odznaczenie, zdecydowano nie później niż w lutym. Ghigiotti w liście z 19.III pisał Falconieriemu dokładne instrukcje w sprawie opłat pobieranych za formalności związane z nadaniem. Koszta operacji ponoszone przez zainteresowanego wynosiły 300 cekinów. Przeznaczano je - wedle słów Ghigiottiego - „per pagamento del Timbro pro il diploma, del sigillo alla cancelleria, e della Guardaroba di Sua Maestà nel! atto medesimo” (na opłatę stempla przy dyplomie, pieczęci kancelaryjnej, i [pieczęci] garderobianej Jego Królewskiej Mości na tymże akcie - tłum. A.S.); AGAD, ibidem, k. 22.

⁵¹ Manners & Williamson, op.cit.

⁵² Adnotacja spedytora D. Prestinariego w Wiedniu na liście hrabiego dAyali z 29.II.1792, AGAD, AGHig, sygn. 39a, k. 95.

⁵³ Adres ten zwyczajowo podawano w skrócie: „ASA / PP / B” (A [S]ua [A]l[te]zza [P]rincipe [P]rimate). Litera B oznaczała, że jest to druga przeznaczona dla prymasa skrzynia w tym transporcie, pod literą A podróżowała skrzynia z książkami - AGAD, ibidem.

⁵⁴ W kwestii kompozycji portretu zachodzi dodatkowa komplikacja związana z jego pierwotnym wywodem. Wywodzi się ona bowiem z obrazu Angeliki Kauffmann, który został powtórzony w grafice przez Johna Keyse'a Sherwina, wykonanej i opublikowanej w Londynie w 1785 r. Ani ów obraz, ani grafika nie są mi znane. Na podstawie tej grafiki George Romney (1734-1802) wykonał w 1787 r. portret aktorki Anny Marii Crouch (ol. pł., 127 x 101,6 cm, The Iveagh Bequest, Kenwood, nr inw. IBK934), modelka została bowiem na nim sportretowana w niemal tożsamej pozycji, ale kompozycja portretu jest odwrócona. Podobieństwo obu kompozycji zauważyła Bettina Baumgärtel w studium poświęconym problemowi teatralizacji XVIII-wiecznej ikonografii portretowej (*Die Attitüde und die Maleret. Paradox der stillen Bewegtheit in Synthese von Erfindung und Nachahmung*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” 1992, nr 46, s. 40). Autorka nie wspomina jednak o grafice Sherwina, natomiast Oskar Sandner w poświęconym Kauffmann eseju *Roma come destino* (Angelika Kauffmann e Roma, op.cit.) pisze, że Sherwin wykonał swą grafikę na podstawie naszego portretu. Autor zignorował zupełnie fakt, że portret księżnej Santacroce nie mógł powstać przed 1785 r., jest bowiem sygnowany i datowany, nie mówiąc już, że memorandum artystki stanowi w tej kwestii dowód nie do podważenia.

55 AGAD, Zbiór Popielów, sygn. 186, k. 224-225.

56 List kardynała Caprari, nuncjusza apostolskiego w Wiedniu do Ghigiottiego z 7.IY1792, AGAD, AGhig, sygn. I44a, k. 11. Baron Wambaerl w początkach panowania Stanisława Augusta przybył z Niderlandów do Warszawy, gdzie zaj-

mował się handlem brylantami. Siostra barona w 1785 r. poślubiła zaufanego współpracownika i przyjaciela prymasa, barona Johanna Petera Ernsta von Schefflera.

57 W obu przytoczonych tekstach zachowano oryginalną archaiczną pisownię francuską.

Angela Soltys

THE PORTRAIT OF THE DUCHESS OF SANTACROCE. HOW THE PAINTING MADE ITS WAY INTO THE STANISLAUS AUGUSTUS GALLERY

S U M M A R Y

The portrait of the Duchess of Santacroce, on display in the Green Room in the Łazienkowski Palace, is undoubtedly one of the best 18th century canvasses in Polish collections. It also constitutes an important work in the output of Angelica Kauffmann (1741-1807). The story behind the painting commissioned in 1791 from a German artist is connected with the person depicted in the picture who - in Polish literature - was often mistaken for the Austrian, Marianna of Waldstein, the marchioness of Santa Cruz. Many of the existing sources convincingly suggest that the person portrayed in the painting is Giuliana Falconieri, the Duchess of Santacroce who died in 1814 and was a very flamboyant character in 18th century Italy. She was born into a famous Florentine family which had lived in Rome since the 16th century. Married to Antonio Publicola the Duke of Santacroce, she became famous due to her long lasting relationships first with Cardinal Joachim de Bernis, the French ambassador to Rome, and later with Jose Nicolas de Azara, the King of Spain's ambassador and an outstanding collector and connoisseur of art as well as the co-founder of the collection of the Pio-Clementine Museum. Casanova also devotes a lot of attention to her in his biography. After the French army entered

Rome and declared the Republic in 1798, the duchess, despite her association with the pro-papist camp, carried out a conciliatory policy with the new regime which was the natural result of her very difficult personal situation at that time. This abrupt change in her political outlook was easily observed by the Italian patriots who exposed her political conformism in various satirical pamphlets and other works. In 1792 she became a widow and devoted the rest of her life to her career and the marriages of her many heirs.

The King's brother, the primate Michał Poniatowski, who travelled in Italy in 1790 stayed in touch with Cardinal de Bernis and the people closest to him. He befriended José Nicolas de Azara and also was a guest of the Duchess, who favoured him enormously. Although he was very flattered, he was very restrained in his behaviour in order to avoid any gossip which in those days reached Warsaw very quickly.

At the same time Stanislaus Augustus began decorating one of the rooms on the ground floor of the Łazienki Palace, later called the *galerie en bas*, with the most precious paintings from his collection. The King's brother learnt of his wish to possess a replica of the portrait by Elizabeth Vigée-Lebrun which she finished in Rome in the spring of 1790 (at

present in the *Galleria degli Uffizi*). His plan was, however, destined to failure because of the exorbitant price demanded by the artist. The primate then skilfully took advantage of the duchess' favours and, knowing that she intended to have her portrait painted at the end of 1790, he persuaded her to give it to Stanislaus Augustus as a gift. The primate took advantage of the fact that he strongly supported her brother, Lellio Falconieri of Genoa's attempts at gaining the highest Polish distinction - The Order of the White Eagle. At the time the Duchess had not decided who would paint the portrait. The King suggested Elizabeth Vigée-Lebrun, but eventually, most probably because of the portraitist's prolonged stay in Naples, the commission was placed with Angelica Kauffmann. The portrait was completed at the end of May and the

beginning of June 1791. It arrived in Warsaw in March of the following year. The Polish court did not participate in the cost of the portrait. Despite the fact that Angelica Kauffmann mentions 80 zecchinos in her *Memorandum*, the sources leave it in no doubt that the portrait was an expression of the duchess's gratitude for awarding her brother the Polish distinction. In return, the King offered a cameo decorated with diamonds with his portrait to the duchess.

The composition was, without any doubt, agreed by both the model and the artist. The Duchess, wearing a costume as in ancient art, is depicted as Lucretia stabbing herself with a knife. The theme of the Roman heroine ideally matched the image of the Roman patrician implying that the portrait, from the very outset, was intended as a gift to a far-away land.